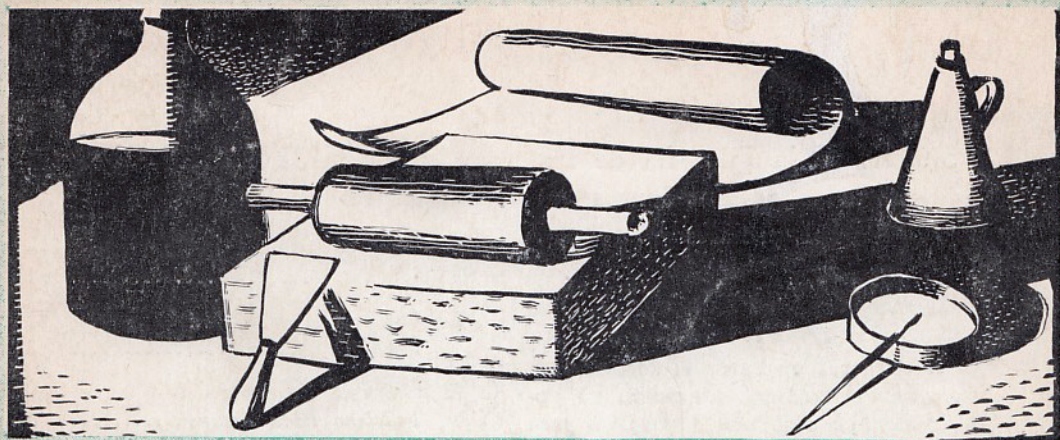




AL

ARTES *del* LIBRO

OCTUBRE
NOVIEMBRE
DICIEMBRE

1956

2

Síntesis de la Filosofía de las Escuelas de Enseñanzas Especiales

Las ESCUELAS DE ENSEÑANZAS ESPECIALES tienen como finalidades:

1. Preparar en carreras cortas, para la vida del trabajo, a quienes no posean recursos económicos bastantes para sostener estudios superiores.

2. Servir como antecedente para el ingreso a planteles en que se impartan estudios universitarios o técnicos.

3. Brindar a los adolescentes y adultos, incorporados ya a la vida del trabajo, la posibilidad de adquirir una preparación específica en labores mejor remuneradas.

4. Ofrecer la facilidad de adquirir, por medio de cursos libres, conocimientos o destreza en materias de aplicación práctica.

5. Dar oportunidad de una rápida readaptación a quienes, por diversas circunstancias, se ven obligados a variar la índole de su trabajo.

DIRECTORIO:

Secretario de Educación Pública,
Lic. José Angel Ceniceros.

Subsecretario de Educación Pública,
Dr. Manuel Sandoval Vallarta.

Oficial Mayor de Educación Pública,
Lic. Luis Echeverría.

Jefe del Depto. de Enseñanzas Especiales,
Ing. Saúl M. Peralta.

Director de la Escuela de las Artes del Libro,
Lic. Pablo G. Macías.

SUMARIO

	Págs.
Editorial	1
Los libros en la antigüedad <i>Pablo G. Macías.....</i>	3
El libro y su ornamentación <i>Feliciano Peña Aguilera.....</i>	5
El grabado en México <i>José Julio Rodríguez.....</i>	8
Silva de varia impresión <i>Antonio Acevedo Escobedo.....</i>	11
La encuadernación <i>Alfonso Tovar y Portillo</i>	14
Sistemas modernos de ilustración <i>Pablo Rafael Medina.....</i>	17
La tipografía y el libro <i>Alejandro A. M. Stols.....</i>	20
Ganadores del premio Ignacio Cumplido	22
El arte tipográfico.....	27
Consultas técnicas a la Dirección	31

ARTES DEL LIBRO

Publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales Núm. 9 Artes del Libro. Editor y Director: Lic. Pablo G. Macías. Jefe de Redacción: Prof. Antonio Acevedo Escobedo. Portada: Prof. Manuel Echauri Villaseñor. Maqueta: Prof. Roberto Sayavedra Guillén. Tipografía: Profs. Lorenzo Morales Pérez y Miguel Pérez Ontiveros.

En la confección de esta revista intervienen únicamente profesores y alumnos de la Escuela de Enseñanzas Especiales Núm. 9 Artes del Libro. Registrado como artículo de 2ª clase en la Administración General de Correos. Domicilio: Tonalá N° 42, Colonia Roma. México 7, D. F. Toda correspondencia debe dirigirse al Director. Precio por ejemplar \$ 2.00. Suscripción anual (4 números) \$ 7.00.

Editorial

LA SOLA APARICION de esta Revista —escrita, ilustrada e impresa por maestros y alumnos de la *Escuela de las Artes del Libro*— es una elocuente prueba de lo que puede hacerse cuando se coordinan un sincero y noble interés por desarrollar la enseñanza técnica de las artes gráficas (el cual han demostrado siempre heroicamente nuestros profesores), y la ayuda, aunque corta aún, de la Secretaría de Educación Pública, dotando al plantel de los más indispensables equipos de trabajo.

Al decir lo anterior no pretendemos vanagloriarnos de lo que estamos realizando, pues ello equivaldría a una pretensión incongruente y absurda. Al contrario, nos apresuramos a declarar que muy lejos estamos aún de la meta señalada y que hoy apenas iniciamos nuestra brega. Creemos, eso sí, de mucha importancia, y tal es la razón de lo que afirmamos al principio, hacer saber a los tipógrafos y a los editores mexicanos, a los miembros del Patronato de la Escuela y a la industria gráfica del país, para que puedan apreciar bien el enorme esfuerzo que venimos desarrollando, que con sólo unas cuantas *fuentes de tipos*, dos pequeñas prensas de medio uso y una gran dosis de buena voluntad en maestros y discípulos, nos hemos echado a cuestras la honrosa tarea de *darle voz* a nuestro plantel.

Y, lógicamente, cabe entonces preguntar: ¿Qué clase de obra podríamos llevar a cabo si contáramos con más y mejor equipo mecánico? ¿Hasta dónde podría extender la *Escuela*

de las Artes del Libro su acción educativa? ¿Qué magnitudes alcanzaría la industria tipográfica nacional con el reemplazo de obreros empíricos por técnicos especializados salidos de nuestras aulas?

Reflexionen el Estado y la iniciativa privada sobre estas interrogaciones.

Porque es conveniente y necesario dar a conocer que tan sólo una parte de lo que aparece en ARTES DEL LIBRO no ha podido hacerse todavía en los talleres de la Escuela: la *composición*. Ello se debe a que carecemos de máquinas linotipias y a que el tipo movable que tenemos no es suficiente para parar el texto al estilo clásico, *a mano*. Úrgenos, por tanto, que ya sea la Secretaría de Educación, o cualquier otra dependencia del Poder Público o el capital privado (¡por qué no, una vez impuestos de la nobleza de nuestra obra!), nos provean siquiera de un linotipo, de una prensa plana, de tipos suficientes de distintos tamaños, de una máquina cosedora de alambre, de una cortadora, de un afinador de plecas, de una cizalla, de una prensa para cajos, de una guillotina, de un modesto taller de fotograbado, de algunas planchas de zinc y de piedras litográficas.

Lo que pedimos aquí, como se observará, es, en realidad, una mera insignificancia si se aquilata la magna utilidad que prestaría a la enseñanza. La *Escuela de las Artes del Libro* —la única que existe en el país en contraste con cerca de 1,500 institutos de artes gráficas que funcionan en el resto de América— requiere de inmediato, por lo menos, esa maquinaria para mejor cumplir su tarea social y educativa. Este pequeño esfuerzo en beneficio de un establecimiento de cultura que aspira a cumplir tan elevada misión, no puede, no debe negársele.

Y a cambio de esa generosa ayuda, venida de todas suertes del pródigo pueblo mexicano, nosotros nos comprometemos a redoblar inagotables empeños por contribuir al progreso de las artes gráficas, hasta colocar nuevamente al país, cuna de la imprenta americana, en el sitio que legítimamente le corresponde como encauzador del maravilloso invento de Gutenberg.

LA DIRECCIÓN

Los Libros en la Antigüedad

Por PABLO G. MACIAS
Profesor de Historia del Libro

El material de estos artículos pertenece en su mayor parte al acervo acumulado por los maestros Francisco Orozco Muñoz (q. e. p. d.), Carolina Amor de Fournier y Francisco Díaz de León para la clase de *Historia del Libro*, el cual sirve de base a la enseñanza que sobre esta interesante materia se imparte en la *Escuela Nacional de las Artes del Libro*.

I

EL libro romano en su primera época fue un rollo al que llamaban volúmina, que viene del latín *volvere* (desenrollar). Al final de cada volumen escribían las palabras *explicitus liber* (desenrollando el libro), que abreviaron más tarde con la palabra *explicit*.

Los volúmenes se desenvolvían horizontalmente, de izquierda a derecha, a medida que se iban leyendo las columnas en que se hallaban divididos. En casos excepcionales el volumen estaba escrito transversalmente y entonces se desenrollaba en forma longitudinal.

Llamábase *umbilicus* a la varilla sobre la cual se enrollaba el volumen. Esas varillas tenían un chapetón de diversos materiales: oro, marfil, piedras preciosas, etcétera, y sobre él se escribía el nombre del autor y el de la obra. Generalmente el material, la forma y el color del chapetón se hacían de acuerdo con la naturaleza del libro; por ejemplo, el chapetón del *umbilicus* de *Los Tristes*, de Ovidio, estaba pintado de negro.

Para preservarlos de los ataques de insectos, los volúmenes se sumergían en aceite de cedro, sustancia que al mismo tiempo los hacía incorruptibles. En lugar de las pastas que llevan actualmente nuestros libros, los de entonces se ponían en estuches de piel, de pergamino o simplemente de papiro.

DIMENSIONES DE LOS LIBROS

Las dimensiones de los volúmenes eran tan variadas como las de nuestros libros; los había chicos y delgados, así como gruesos que al extenderse medían hasta 20 metros de largo.

Según San Isidoro de Sevilla, las poesías y las cartas se publicaban en pequeños volúmenes y las obras históricas en gran formato.

Los volúmenes se colocaban en las bibliotecas horizontalmente, en compartimentos adecuados hechos en las paredes.

Fue a principios de la era cristiana cuando se adoptó el libro cuadrado, diciéndose que "es un gran compañe-

ro que se puede portar". Las *Metamorfosis* de Ovidio, por ejemplo, escritas en quince volúmenes, cabían en un libro cuadrado. Los códices se escribían en papiro o pergamino. A los códices se les llamaba también *opistógrafos* (del griego *opisthen*, detrás, y *graphein*, escribir), es decir escritos en ambas caras del papel o pergamino, cosa que raramente se hacía en los rollos. Las páginas se dividían, como en algunos de nuestros libros, en dos o tres columnas. Las hojas se cosían antes o después de ser escritas y se les empastaba en cuero o madera. Los códices carecían de paginación. El *codex* latino es el origen del libro tal y como ahora lo conocemos. El término *libro* se aplicó en el siglo II a de J. C. a un volumen y a las divisiones de una obra, y no fue sino hasta el siglo IV cuando el término designó a la vez a los volúmenes y a los libros cuadrados.

COMO SE HACIAN LOS LIBROS

Los libros se escribían directamente por sus autores o se dictaban a los *copistas*, quienes generalmente eran esclavos. Los copistas valían mucho: se les cuidaba y se les enseñaba a leer y escribir en varias lenguas, a fin de elevar su valor, concediéndoseles por este medio, aunque sin intención, una liberación espiritual. Nada extraño fue, pues, que cuando el cristianismo proclamó la igualdad entre los hombres, surgieran de entre los esclavos copistas, llamados *servi-litterati*, predicadores, apóstoles y hasta Papas.

Además de los esclavos había *copistas profesionales* libres, entre los que se contaban algunas mujeres. Había talleres de copia en los que un lector dictaba y los copistas escribían. Llegó a

hacerse en esos talleres una edición hasta de mil ejemplares.

Los copistas eran por lo general griegos o judíos y como extranjeros cometían frecuentes erratas en la copia de los libros latinos. Cicerón decía que era desesperante no hallar libros sin erratas, por lo que decidió hacer sus propios libros. Lalanne, en su obra *Bibliothèque de Poche*, dice que los errores de los copistas eran como la posteridad de Abraham: "más numerosa que el polvo de la tierra".

Los copistas usaban para escribir el *cálamo*, cañita talada en punta y hendida verticalmente por el centro. Se usó hasta el siglo VII, en que fué reemplazada por las plumas de ganso. Se aseguraba que los mejores cálamos eran los de Menfis, pero Plinio *El Viejo* decía que para él eran los de China. Los cálamos se afilaban con una navaja llamada *scalpelium librarium*.

Tanto los romanos como los griegos usaban tinta hecha de negro de humo, goma y agua, a la que se agregaba vinagre para fijarla. La mezcla se ponía al sol por algún tiempo. La fórmula original de la tinta de nuestros días (sulfato de hierro, nuez de agaya, goma y agua) fue inventada en el siglo XII. La tinta de negro de humo era negra, pero con el tiempo se ponía amarilla y se alteraba, borrándose fácilmente con la humedad. Los antiguos conocieron también otras tintas: la sepia, que emplean ahora nuestros dibujantes, y la tinta india, mencionada por Vitrubio y que tal vez dió origen a la tinta china. En tintas de color conocían la *tinta o licor de oro y plata*; las tintas rojas y azules y las verdes y amarillas. Las dos primeras eran las más empleadas y se utilizaban sólo para las letras capitales que se dibujaban con pincel.

EL LIBRO Y SU ORNAMENTACION

Por FELICIANO PEÑA
Profesor de Dibujo Ornamental

PRIMEROS EJERCICIOS DE DIBUJO

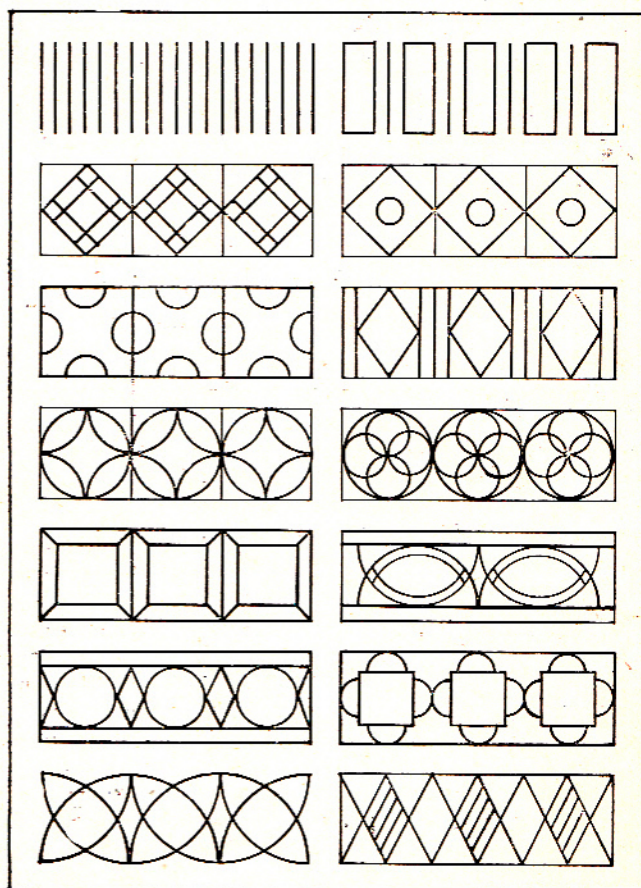
EN el primer número de esta revista escribimos sobre la necesidad que tiene el encuadernador de saber dibujar, es decir, dibujar lo que se relaciona con su oficio. En la continuación de las presentes notas vamos a desarrollar algunos de los temas que nuestros alumnos estudian en la clase de dibujo, con el propósito de que tales apuntes puedan ser aprovechados por las personas interesadas en estas actividades.

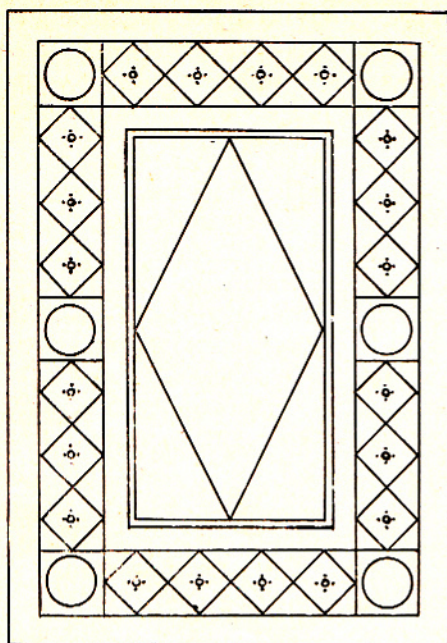
Los útiles necesarios son los siguientes: Un block chico de papel marquilla, un juego de escuadras (de 45° y 60° respectivamente), un compás con grafio para tinta china, un lápiz graduado HB, un frasco de tinta china y lápices de colores.

Lo primero que recomendamos es tener paciencia en el trabajo y limpieza en la ejecución de los trazos. Los ejercicios iniciales consisten en el trazo de líneas paralelas formando bandas

o cintas en las que se aplica un tema sencillo a base de triángulos, cuadrados, círculos, rombos y arcos de círculos.

Primeros ejercicios de dibujo a base de escuadras y compás





*Proyecto para la decoración de un libro
con trazado simétrico*

los, tal como se ve en la ilustración. Estas figuras geométricas, junto con la línea quebrada y la espiral, son tan antiguas como el hombre, comunes a todas las culturas y constituyen los elementos básicos de toda ornamentación. Se encuentran grabadas por igual en las piedras de los dólmenes de Irlanda, en una máscara de los aborígenes de Nueva Guinea, en la base de una columna griega o en un monolito azteca.

Las bandas pueden ser de tres centímetros de ancho y un espacio intermedio de un centímetro. Los trazos se hacen primero con lápiz y se repasan con lápiz de color o tinta china. Es oportuno insistir en que es necesario el uso constante de las escuadras, por medio

de las cuales se resuelven de una manera fácil y exacta muchos problemas gráficos, tales como el trazado de paralelas, de líneas perpendiculares, trazado del cuadrado y el triángulo equilátero, ejes de simetría y muchos otros. Estos ejercicios son una especie de abecedario de la decoración y su práctica hace que el alumno se familiarice con los útiles de dibujo.

Al realizar dichos trabajos estamos aplicando el principio de la repetición. Si se repite un motivo cualquiera, una línea o una figura en una dirección y con cierto orden, se forma un conjunto agradable que puede aplicarse como adorno. Vemos que este principio de la repetición es aplicado en innumerables formas, ya sea en los dibujos de las telas, en la decoración arquitectónica, en los productos de la artesanía y, desde luego, en la decoración del libro. El encuadernador aplica sus fierros repitiéndolos cuantas veces es necesario en las esquinas o ángulos o en el centro alrededor de un punto o haciendo un marco siguiendo los lados. Las carretillas contienen precisamente un dibujo que se repite indefinidamente.

El siguiente paso que nuestros alumnos dan en esta interesante clase de dibujo consiste en conocer y aplicar el tema de la simetría. El significado de tal palabra es muy conocido: simetría es la proporción que tienen entre sí las partes de una figura o composición. Una figura es simétrica cuando puede ser dividida exactamente por un eje que produce a sus lados dos figuras semejantes. La manera más fácil de entender la simetría consiste en colocar una gota de tinta en una hoja de papel y luego doblar la hoja. Al hacer esto la tinta hace dos manchas exactamente

iguales, o sea simétricas, divididas por la línea del doblar que viene a ser el eje de simetría. Una figura puede tener uno, dos o varios ejes de simetría.

Este recurso es uno de los más empleados en toda clase de ornamentación, porque con la simetría se logra de la manera más directa un conjunto equilibrado. La naturaleza nos ofrece incontables ejemplos; casi todas las hojas de las plantas son simétricas y numerosas flores vistas de frente presentan un conjunto simétrico. La mayoría de los florones empleados en la encuadernación son asimismo simétricos.

En cuanto a la aplicación de la simetría para la decoración de un libro, procederemos de la siguiente manera: en una hoja del block se dibuja con las escuadras un rectángulo del tamaño real de la tapa y se trazan dos ejes perpen-

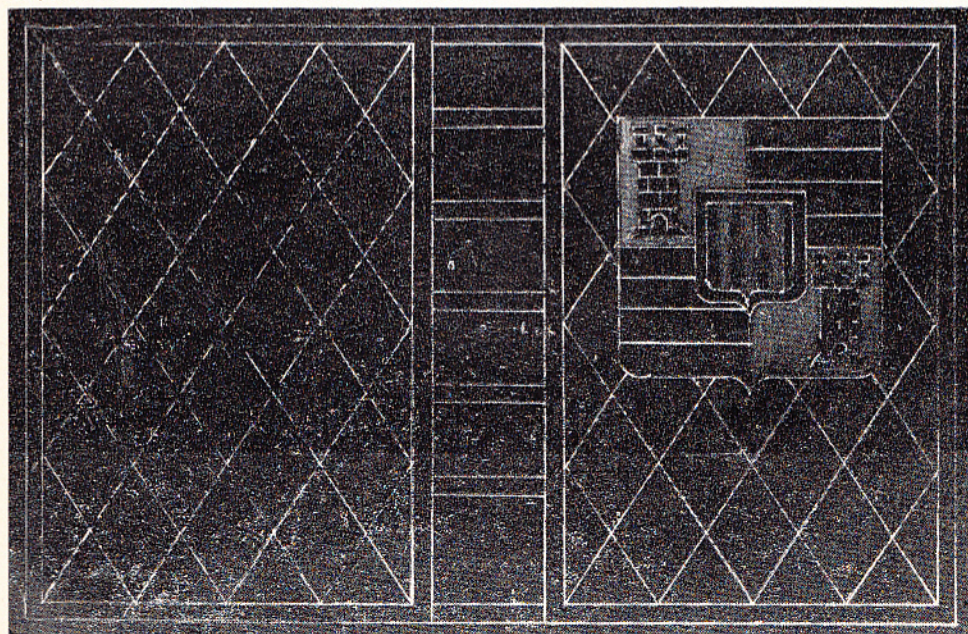
diculares de simetría que dividirán la superficie en cuatro partes iguales. Luego se dibujan los temas decorativos que precisamente pueden ser algunos de los trazados en las cintas anteriores o combinados con los fierros, como se ve en la ilustración. Los ejes nos marcarán la situación exacta para su colocación simétrica.

Nuestra recomendación final consiste en pedir que estos ejercicios se practiquen muchas veces y que las combinaciones sean sencillas, porque en la decoración de lo más sencillo ha salido lo más bello.

En el próximo número continuaremos estas notas y trataremos sobre la forma de organizar una disposición decorativa, o sea la estructura misma de la ornamentación.

ESC. ARTES DEL LIBRO
DIBUJO ORNAMENTAL 1^{er} CURSO = 1956

DAVID OLVERA CALVO
2^a RECONOCIMIENTO SEMESTRAL





*Grabado a navaja del alumno Sergio Aguilar Muñoz,
del primer taller de la materia*

El Grabado en MEXICO

Por JOSE JULIO RODRIGUEZ
Profesor de Grabado

TECNICA

GRABADO EN RELIEVE

EL grabado en relieve comprende varios géneros, entre los que podemos considerar dos principales, que son el grabado en madera y el grabado en metal, los cuales abarcan también otras modalidades, con sus diferentes procedimientos.

GRABADO EN MADERA

Este género de grabado es el más antiguo que se conoce, puesto que ya se practicaba antes del descubrimiento de la imprenta, grabándose sobre planchas de madera los escritos que constituían la impresión tabelaria, que fue la base para la invención de los caracteres móviles que constituyen la imprenta propiamente dicha.

El grabado en madera se viene utilizando desde esta época con muy buen éxito para la impresión tipográfica, ya sea de letras, ya de viñetas o dibujos intercalados en el texto de los libros, los cuales se tiran al mismo tiempo que dicho texto.

Este género de grabado se realiza sobre planchas de madera de boj, cerezo o peral, resultando el primero preferible por ser más resistente y compacto, pudiendo utilizarse de pie o de hilo. Otras maderas, de cuerpo no tan compacto como las mencionadas, sólo pueden ser trabajadas al hilo.

La madera de pie o de hilo se corta en bloques rectangulares, cuyo grueso o altura debe ser de 22 milímetros. La cara principal ha de ser pulimentada, con lija de grano fino y parejo, llama-

da comunmente *lija de joyero*. En seguida se pinta con una mano delgada de rojo indio y sobre este fondo se traza el dibujo. Luego se procede a la operación de grabarlo con los útiles adecuados.

Para grabar la madera de hilo se requieren navajas y gubias de varias formas y tamaños, a fin de obtener surcos de variada magnitud que determinen la entonación correspondiente al dibujo.

Para grabar la madera de pie se utilizan buriles de corte cuadrado en losange, almendra o angleta (esta última, para el trazo de curvas); además, el fondeador para hacer saltar los espacios blancos y cuyo corte presenta un semicírculo.

El trabajo del grabador en madera consiste en ahuecar toda la parte de la plancha que no se halle dibujada, dejando en relieve todos los trazos del dibujo que han de servir después para tomar la tinta y reproducirla por impresión. Para ello se empieza por cortar la madera de uno y otro lado de los trazos del dibujo; después se hace saltar con una gubia toda la parte blanca comprendida entre las líneas del dibujo, regularizando después los costados de las líneas en relieve, dejando un talud muy acentuado. Entre las líneas cruzadas o contratallas que determinan la modulación de los tonos del dibujo, se empieza por cortar los principales, acometiendo en seguida los losanges o cuadritos comprendidos entre ellos. Dicho método, que evita los contrastes duros dando unos tonos más profundos y agradables, consiste en trazar cada losange en dos operaciones inversas, entrando la herramienta por los ángulos



Grabado a navaja del alumno Mario Villanueva Platas, del primer taller de la materia

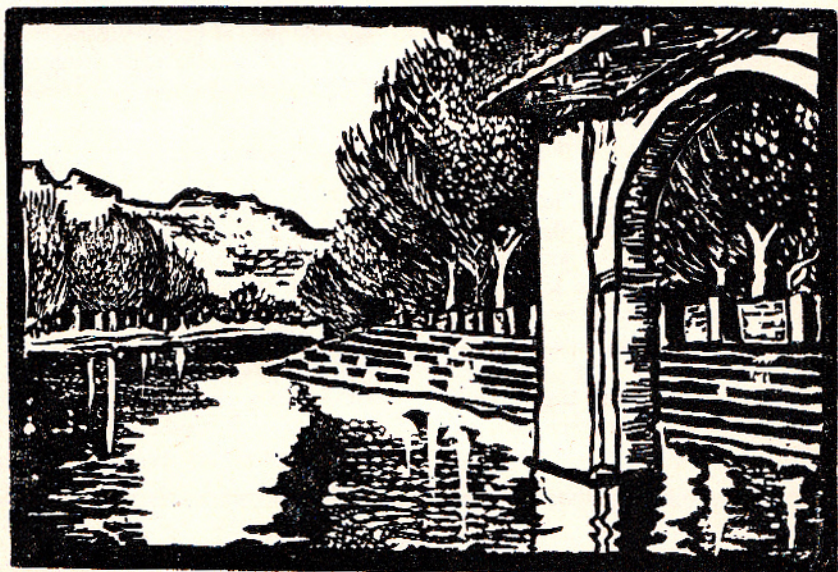
opuestos de cada uno de los pequeños losanges. Cuando tal operación es minuciosa y fina, la tonalidad del grabado se enriquece extraordinariamente, más aún si éste se realiza en madera de pie con el uso de buriles bien afilados. Los dibujos de Gustavo Doré, realizados por un grupo de notables grabadores,

presentan un ejemplo de la técnica descrita. Sin embargo, los dibujos de trazos no cruzados son de mayor suavidad, y se logran por medio de una técnica más limpia y más depurada, afinando o abriendo las tallas según el tono del dibujo.

Durante el siglo XIX se utilizó el buril de varias puntas, llamado en Francia *velo* y en España *lengua de gato*. Esta herramienta daba el efecto del medio tono y permitió la reproducción de la fotografía con su variedad de tintas grises. Los grabadores del grupo de Doré llegaron a dominar este instrumento con verdadero virtuosismo. Su uso casi ha desaparecido y sólo en Francia lo siguen practicando dos o tres continuadores de aquella escuela.

El empleo del velo o lengua de gato requiere una gran práctica. El trazo debe ser muy parejo, cubriendo bandas muy prolongadas; estas bandas han de adosarse unas a otras, evitando divergencias o convergencias entre ellas; la

tonalidad que resulta es fría y pareja, pero se modula abriendo los delgados trazos con buriles apropiados y según el tono del dibujo. En los trazos diagonales, los extremos de las tallas deben emparejarse con el buril. Cuando el trabajo es inhábil, las bandas producidas por el velo resultan notorias y la uniformidad se rompe; pero el profesional experto produce una textura uniforme, modulada mediante el repaso del buril. La aplicación de velos de diferente interlínea se articula mediante una buena operación y apenas se nota a simple vista. En las zonas correspondientes a las luces las tallas se deben ensanchar, dejando los relieves muy tenues; pero el grabador de escasa autocritica recurre al cruce de las tallas, formando allí parcelas de puntillos negros. Es evidente que cuanto más duro y compacto sea el cuerpo de la madera, el resultado será más satisfactorio. Aplicar el velo sobre materiales blandos o flexibles, es un absurdo; las consecuencias se harán sentir en las impresiones, inevitablemente defectuosas.





Una fundición de caracteres en el año de 1500

Por ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO
Profesor de Corrección Tipográfica

CISNEROS

DETENGÁMONOS un instante en el histórico empeño del cardenal Cisneros por restaurar la pureza de la *Biblia*, publicando, tras ochenta o más ediciones de ella emitidas desde 1462 a 1500, todo el ingente material de la *Vulgata* junto a los textos hebreo, caldeo y griego.

A fines de 1510 llevó desde Logroño a Alcalá a un impresor cuya perfección en el oficio le había ganado renombre: Armando Guillermo Brocario. Mientras el cuerpo de sabios convocados al efecto por Cisneros procedía, en cavilosas vigiliass, a la última depuración de sus respectivas versiones, Brocario se dedicó a fundir los tipos correspondientes a las tres lenguas ya citadas, las cuales, si no del todo difuntas, se hallaban *in articulo mortis*.

Por espacio de cuatro años gimieron las prensas estampando los seis intrin-

SILVA DE VARIA IMPRESION

ENTRE PRENSAS ANDA
EL JUEGO

I

cados, pero limpios volúmenes de la obra. Y así como en la católica práctica de la comunión el devoto se apresta al gran momento limpiando de basuras metafísicas los aposentos del alma, así Brocario, uno de tantos días de 1517 en que se dió término al magno esfuerzo editorial, hizo poner a su hijo Joanet las ropas de gala para que —emisario todo oloroso a esa tinta de imprenta, réplica del incienso místico para muchos devotos laicos— depositara en manos del cardenal el último pliego de la *Poliglota*.

Y Cisneros, cuya fortaleza ya se iba derrumbando de aquel lado de la ancianidad, exclamó conmovido:

—Gracias, Dios mío, por habernos dejado terminar una obra tan difícil ..

MONTAIGNE

Tal vez la primera visión moderna de la sordera espiritual de cierta cla-



Una tipografía en el primer decenio del siglo XVI

se de editores la encarna aquel impresor Simón Millanges, ante el cual, en Burdeos y en los albores del año 1580, se presentó un día Miguel de Montaigne con los voluminosos manuscritos de sus *Ensayos*.

Ese libro decisivo de la cultura occidental, en el que durante cuatro siglos el mundo ha venido abrevando el agua buena de la tolerancia y la introspección, encerraba las especulaciones de un espíritu renacentista por excelencia, dotado de una impar especie de agudeza; pero a Simón Millanges no le entusiasmó.

Se trataba de un oscuro magistrado; el hombre carecía de aureola literaria; el título de su obra —*Ensayos*— se le antojaba inexpressivo. ¡justamente cuando inauguraba un género llamado a trocarse en la gala superior de las más encumbradas literaturas contemporáneas!

Millanges no repudió del todo el requerimiento —se le iba a pagar—, mas emprendió la tarea lleno de recelos. No podía saber, el muy torpe, que, antes del *Quijote* de Cervantes, los *Ensayos* de Montaigne serían el primer *best-seller* de la historia, pues hacia 1588, o sea ocho años después, la obra andaba ya en la quinta edición.

En materia de editores, nada nuevo hay bajo el sol...

DOS MONARCAS

Un viejo libro español consigna, y es lástima que ningún grabador haya recogido en una manera el fugaz episodio, que el rey Felipe III, al visitar cierta imprenta en un lugarejo de Burgos, se extasiaba contemplando los afanes de los operarios.

Nada nos importa si Felipe III fué un monarca ejemplar o reprobable, si su país lo admira o lo detesta. A cuantos guardamos afecto a la tipografía nos basta, para encarecer su sensibilidad y humana llaneza, este rasgo que la crónica describe sobriamente: "El tiempo que se detuvo en ver componer, descansaba la mano sobre el hombro izquierdo del cajista."

Un rasgo tan mínimo, pero tan elocuente —recuérdese además que este rey fué hijo de Felipe II, un retraído

del vulgo—, cobra un valor de eternidad.

Otro monarca español hubo, Carlos III, tan inclinado al arte tipográfico, que saboreó el gusto de instruirse en el manejo de las letras de plomo. Y cuando sus émulos de la época mandaban agentes a procurarles perros estrafalarios, alhajas, enanos, bufones, pinturas, amantes o carruajes, Carlos III hizo que le llevasen al palacio real una pequeña imprenta...

APRENDIZAJE

Hemos imaginado alguna vez lo ventajoso que resultaría para la higiene o belleza de lo tipográfico —y en pocas artes como ésta se complementan con tan óptimo rendimiento lo higiénico y lo bello—, que los hombres de letras complacidos de verdad en su faena trataran de asimilar los rudimentos de la composición armoniosa en la imprenta; que se preocuparan de modo directo, haciendo compañía al formador, en la correcta disposición de los capítulos, en el equilibrio de los interlineados entre los renglones, en depurar las erratas advertidas por el corrector del establecimiento donde estamparán su obra.

No se pongan quisquillosos los impresores. La vigilancia del autor no significará intromisión, desconfianza, sino ayuda para lograr un libro bien hecho. Dos ojos pueden advertir muchas fallas; dos más, que auxilien a aquéllos, tal vez encuentren algunas otras, muy sutiles en eso de eludir el asedio.

Hay escritores que, al parejo del ejercicio de la obra creadora, han hecho de la dirección tipográfica de libros, propios o ajenos, una voluntaria servidumbre sin más estímulo que la aspiración a múltiples perfecciones.

La categoría estética concedida a tal menester se muestra evidente en esta reveladora confidencia que proviene de un escritor de nota, europeo y contemporáneo:

“En imprenta, en ilustración de libros, en ediciones, casi todo el secreto se reduciría a quitar, quitar, quitar. A eliminar falsos primores... Siempre que he vigilado una tarea de este género, a cada visita mía a las prensas, se suprimía algo. La ventaja así conseguida era de limpieza. Ardua ventaja, es verdad, en las artes del libro, como en la manicura cuesta menos sacar unas uñas brillantes que unas uñas limpias.”





Encuadernación florentina en pergamino. Siglo XV.

LA ENCUADERNACION

Por **ALFONSO TOVAR Y PORTILLO**
Profesor de Encuadernación

ES curiosísimo un documento encontrado en Marruecos sobre el arte de la encuadernación. Se trata de un manuscrito del año de 1619 en el que se desarrolla toda la técnica de este arte, agrupándola en los siguientes capítulos: 1º, la confección del cartón, por el engrudado de diferentes papeles; 2º, cosido, encartonado, cubierto y dibujo de las viñetas, y 3º, la preparación del oro líquido y su empleo. El enunciado de estas operaciones indica la técnica mediante la cual realizaban los árabes este trabajo, muy especialmente la formación del cartón, procedimiento que usaban los mudéjares, y finalmente el manejo del oro líquido, según la técnica persa, y en el siglo XV los venecianos, a diferencia de la estampación del oro en caliente y a presión por medio de hierros, realizado por los mudéjares. Se trata del primer "Manual para

encuadernadores" de que se tiene conocimiento.

Las encuadernaciones islámicas tienen grandes analogías entre todos los tipos, pero al estudiarse detenidamente acusan notables desemejanzas que permiten agruparlas, de acuerdo con sus características, en egipcios, persas, árabes y mudéjares. La decoración de las pastas persas y egipcias eran originalmente complicadísimas, pero a través del tiempo fueron depurándose, como lo demuestra el modelo (que presentamos en el primer número de esta revista, página 6) de decoración persa, almendra central, cuatro esquinazos y encuadramiento exterior, en la que se inspiraron los venecianos y todo mundo después, llegando a ser un estilo clásico. El árabe y el mudéjar recorrieron el mismo camino que los anteriores; tenemos como ejemplo el misal toledano (siglo

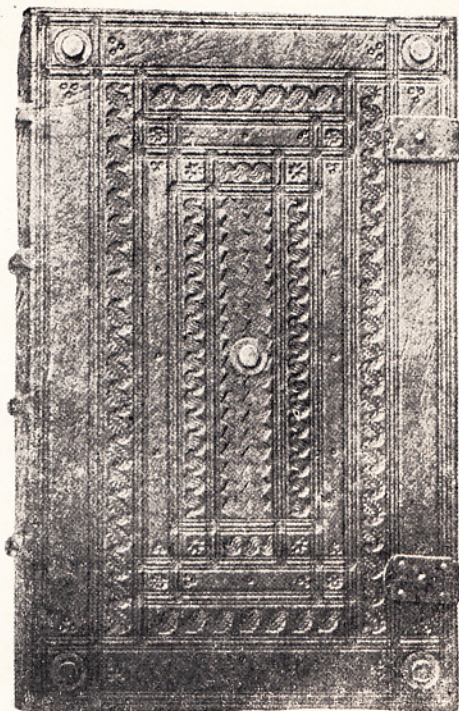
xv), el cual muestra rica tracería mudéjar tipo de Toledo, que desarrolla una cinta formando dibujos geométricos, a base de un rosetón central y encuadramientos, los espacios libres fuertemente gofrados por hierros de fina lacería y punteados. Si suprimimos el rosetón central y el fondeado, nos queda la lacería geométrica utilizada por Grolhier en el siglo xvi, así como la flora estilizada persa, de los primeros tiempos. Esas flores son utilizadas por los artistas italianos, primero macizas, después azuradas y al final perfiladas y con cambio de color (mosaico), es decir, que simplificando las decoraciones antes mencionadas, crearon nuevos estilos. Como se ve, el arte no se manifiesta por saltos; sigue siempre una trayectoria que paulatinamente va marcando el proceso decorativo, por medio de etapas, más o menos rápidas, pero siempre progresivas.

Al mismo tiempo que se realizaban estos trabajos en regiones influidas por la civilización árabe, en el resto de España, como en los demás centros culturales de Occidente se hacían otros tipos de encuadernación, como la gótica o monástica, cuyas características eran el empleo de hierros estampados en frío, en trazos de gran sencillez, formando recuadros y losanges, con grandes espacios libres, sobre los cuales se estampaban figuras de animales, flores estilizadas, y a veces imágenes religiosas.

La encuadernación es llevada a Italia (Nápoles) por los reyes aragoneses, introducida a Venecia por los persas, hacia el final del 400. Pronto se trabaja en los monasterios y se crean nuevos estilos, como el monástico, con tapas de madera, forro de baqueta natural sin desvirar en las vueltas, decoradas con grabados en seco, a dibujo

simple. Las corales, con tapas de madera, forro de baqueta natural sin desvirar y decorada con herrajes que a la vez la reforzaban. La florentina, en pergaminos con bandas de cuero decoradas con puntadas de hilo, que sujetaban las bandas, correas de cuero para amarrar rótulo en la cubierta y adorno en el centro, esto pintado. Esta pasta es reminiscencia de la cartera persa, suprimiendo la solapa y simplificando la decoración. Los rótulos se ponían en los libros sobre la cubierta o en los cantos, ya que los volúmenes se colocaban en los estantes en posición horizontal; fué a principios del siglo xvi cuando se rotularon en el lomo. Ya conocida en toda Europa la técnica de

Encuadernación florentina. Siglo XV



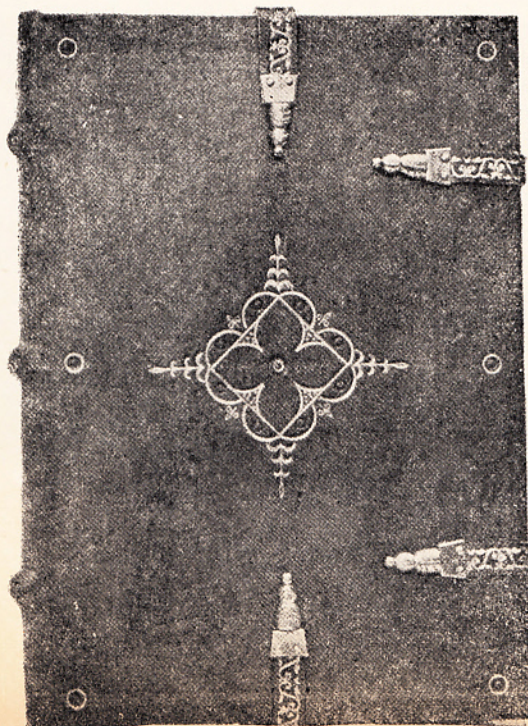
la encuadernación, van apareciendo innovaciones, como en Alemania y los Países Bajos, en donde se emplean grandes estampaciones hechas con planchas de considerable tamaño, representando imágenes religiosas y motivos heráldicos. Es ésta la primera manifestación del maquinismo en la decoración de las encuadernaciones.

El Renacimiento, esta época de brillante apogeo cultural, no representa excepción para la encuadernación, que alcanza en esos momentos lo que podemos llamar su edad de oro. A semejanza de las demás manifestaciones del arte su característica es la universalidad, es decir, que así como anteriormente cada país reunía ciertas características especiales, propias de su cultura y raza, que se traducían en interpretaciones individuales, durante el Renacimiento se realiza una fusión de todas ellas, los elementos decorativos se hacen más generales, tomando unos países de otros, haciéndose obras maestras,

por la reunión de todos estos elementos propios de diversas civilizaciones.

Esta circunstancia especial en nada afecta a la gloriosa y brillante significación, en lo que se refiere a la encuadernación, ya que contribuye a su mayor desarrollo, por las aportaciones recibidas de diversos lugares; las técnicas del gofrado en frío y en caliente (con o sin oro), el policromado conseguido por el procedimiento del estuco o *mastic*, el empleo de las ruedas para las estampaciones, el desarrollo de la imprenta y, como consecuencia, la gran producción de libros de todas clases. La suma de tales circunstancias contribuye al mayor desarrollo del arte de encuadernar, formándose focos de producción como Venecia, Lyon, Medina del Campo, Flandes, Nuremberg, Colonia y otros muchos. Las Universidades aportan también su esfuerzo: Salamanca, Alcalá, Cracovia, París (La Sorbona), Lovaina, Viena, Oxford, Cambridge y otras.

*Encuadernación monástica italiana.
Siglo XVI*



NOTICIAS Y COMENTARIOS

Pergaminos al Lic. Ceniceros y al Ing. Peralta



EL día 17 de octubre último, las escuelas de enseñanzas especiales que funcionan en el país, patentizaron su gratitud al licenciado José Angel Ceniceros, Secretario de Educación Pública, por haber concedido autonomía al Departamento que las agrupa. Durante una ceremonia que al efecto tuvo lugar en el teatro Bosque, comisiones presididas por los licenciados Sebastián Ortiz Hernández y Pablo C. Macías, hicieron entrega de sendos pergaminos artísticos firmados por los integrantes del H. Consejo Consultivo, los Directores de las escuelas y los jefes de enseñanza, tanto al señor licenciado Ceniceros como al Ing. Saúl M. Peralta, quien promovió la autonomía del citado Departamento.



Con la inauguración de los modernos talleres de su Editorial *La Prensa Médica Mexicana*, la señora Carolina Amor de Fournier, miembro del patronato de nuestra Escuela y excelente catedrática, ve rematada su dedicación, entusiasmo y capacidad. Al acto concurrieron numerosas personalidades del mundo intelectual, artístico y científico, quienes fueron gentilmente atendidos por los esposos Fournier.



El Departamento de Arquitectura del Instituto Nacional de Bellas Artes llevó a cabo, entre los meses de agosto y noviembre del corriente año, un ciclo de conferencias de divulgación cultural en la sala "Manuel M. Ponce" del Palacio de Bellas Artes, con el título genérico de *Croquis de la Arquitectura en México*. El ciclo se dividió en tres secciones: Arquitectura de las Culturas Indígenas, Arquitectura Hispanomexicana y Arquitectura de la Época Independiente. Participaron en la primera sección los arqueólogos Román Piña Chan, Carlos R. Margáin y José Corona Núñez, los antropólogos Ignacio Bernal, Heinrich Berlin e Ignacio Marquina y el arquitecto Ricardo Robina. Tomaron parte en la segunda, el arquitecto Domingo García Ramos, los historiadores de arte Pablo C. de Gante, Gonzalo Obregón, Raúl Flores Guerrero y Pedro Rojas, el arqueólogo José Luis Lorenzo, el pintor Gabriel García Maroto y el doctor en historia Francisco de la Maza. En la tercera sección disertaron el doctor en historia Justino Fernández y los arquitectos Alfonso Pallares, Alvaro Aburto, Carlos Obregón Santacilia, Juan O'Gorman, Enrique Yáñez y Roberto Álvarez Espinosa.

Los temas desarrollados fueron ilustrados con proyecciones en la pantalla, que los hicieron mucho más comprensibles y amenos.



El artista Francisco Díaz de León, Director honorario de nuestro plantel, presentó del 5 al 17 de noviembre próximo pasado, en el auditorio "José Guadalupe Posada", de la ciudad de Aguascalientes, una magnífica exposición de treinta dibujos que el autor ejecutó en su tierra natal cuando convalecía de repentina y maligna dolencia. Patrocinaron la exposición, que fué muy visitada por los paisanos del maestro, el gobierno local y el Seminario de Cultura Mexicana, y respecto de las obras expuestas oigamos la propia voz del artista: "...He sentido siempre atracción irresistible por esos paisajes que muestran la simplicidad de una llanura en la que crecen cactus o arbustos espinosos, más que por aquellos en donde el suelo y la vegetación parecen estar de acuerdo en provocativa suma de elementos pintorescos. Confieso ahora que desde mis primeros años aprendí a vagabundear por campiñas y cerros pelados de Aguascalientes y que de ahí viene la maternal llamada que no puedo traicionar, si en el campo, en el río y en las callecitas de grises adobes aprendí, cuarenta años atrás, mis lecciones de dibujo.

"Motivos de salud me llevaron de nuevo a la provincia recientemente para buscar un largo descanso a los años de duro trabajo profesional. Recorrí entonces con una libreta de dibujo bajo el brazo, los rincones casi olvidados, consignando una y otra vez la senectud del sauce otrora vigoroso, las paredes onduladas de estrechas callejuelas o la fuente del lugar. Alejándome más, tropecé con los brazos implorantes de los álamos de una huerta próxima a desaparecer y en la que aun hay sombra a la orilla del riachuelo. Otra vez, es la llanura desolada, con la nota de vida de un pájaro que canta en lo alto del *mezquite*. A esta serie de notas

de viaje he agregado otros dibujos realizados en los alrededores de la ciudad de México, en lugares que pronto dejarán de tener intimidad.

"Estos dibujos se apartan por completo del concepto topográfico. He buscado dar en ellos sensación de atmósfera transparente, lúcida, que defina y modele, y al mismo tiempo elimine todo lo accesorio y superficial."



Con motivo del "Día del Empresario y el Maestro", instituido hace tres años por los industriales mexicanos, la *Escuela de las Artes del Libro* invitó a un grupo de aquellos conectados con las artes gráficas, a visitar la exposición funcional que en su honor preparó y a presenciar las demostraciones prácticas en sus talleres, obsequiándolos ya al mediodía con un coctel.

Exposiciones semejantes fueron montadas en las escuelas de nuestro sistema "Miguel Lerdo de Tejada", "Corregidora de Querétaro", "Enseñanza Doméstica" y "Decoración de Muebles."



Presenta Angelina Beloff en la Sala de la Plástica Mexicana, con mucho éxito, veinte retratos diversos.



Ya son veinticinco los teatros que funcionan en la Capital. Por eso hasta en los anuncios de ocasión se anuncia ahora: "Se renta casa pequeña, dotada de closet que puede servir de teatrillo."



En el Palacio de Bellas Artes se montó una exposición de arte indonesio. Le siguió otra de arte francés, en la que se incluyeron obras de Léger, Matisse, Picasso, Gromaire, Le Corbusier.

El Estado de Guanajuato patrocinará la edición de las obras completas del poeta Rafael López, con un prólogo de Alfonso Reyes.



El famoso crítico de arte Jean Cassou, quien por cierto lleva en sus venas algo de sangre mexicana, ha venido sustentando entre nosotros sustanciosas conferencias sobre temas de su especialidad.



El número 55 de la revista *Arquitectura*, dirigida por Mario Pani y cuyo jefe de redacción es nuestro compañero Antonio Acevedo Escobedo, se dedica íntegramente a la obra del maestro José Villagrán García, pilar de la arquitectura contemporánea de México.



El director mexicano de orquesta Luis Herrera de la Fuente salió del Perú a Europa, continente donde también dirigió algunos conciertos.



Dentro de la serie "Estudios y fuentes del arte en México", que publica el Instituto de Investigaciones Estéticas, apareció la obra de Francisco de la Maza *Arquitectura de los coros de monjas en México*. Antes se incluyeron en dicha colección *Documentos para la historia de la litografía en México* y *Textos de Orozco*.

El Decálogo del Bibliófilo



I. Sé cauto en la elección de tus libros y no emplees tu dinero en la adquisición de obras mediocres y mucho menos nocivas, porque la vida es corta aun para hojear parte de los libros buenos.

II. Ten presente que el valor de una biblioteca no consiste en el número, sino en la calidad de sus obras, y que el problema más difícil que tiene que resolver un bibliófilo es el de formarse una biblioteca selecta con el menor número de libros posible.

III. No te fíes en tus adquisiciones únicamente de catálogos y boletines de libreros; guíate por las opiniones de críticos serios y mejor aún por los consejos de eruditos y especialistas.

IV. No vistas un libro de un peso con pasta de diez, y viceversa, ni lo entregues en manos de cualquier artesano, porque una mala encuadernación hace rebajar y hasta perder el mérito del libro más precioso.

V. No estampes tu sello o firma en las hojas de tus libros; la mejor marca de propiedad es el *ex libris*, que en vez de afearlos los adorna.

VI. No guardes tus libros en cómodas o estantes cerrados, porque el aire

les es necesario para su conservación, y procura tenerlos a cubierto del sol, del polvo, de la humedad y de los animales, y lejos del agua, del fuego, del aceite y de toda suciedad.

VII. Trata los libros con el cuidado que exige todo objeto precioso y delicado; no mutiles ninguna de sus partes; abre sus pliegos con una plegadera y no con otros objetos; no coloques sobre ellos, cuando estén abiertos, otros libros; no los emplees en usos ajenos a su objeto, y menos los profanes sentándote sobre ellos.

VIII. Usalos con toda delicadeza y respeto, anótalos con discreción; jamás los tomes con las manos sucias; no te mojes los dedos para voltear sus hojas; no introduzcas entre ellas lápices u otros objetos, ni dobles sus esquinas a guisa de señales.

IX. Sé tu propio bibliotecario y haz por tu mano el inventario y el catálogo de tus libros, lo que te dará mejor conocimiento de ellos y te facilitará notablemente su consulta.

X. No pongas tus libros en manos de enfermos, porque son transmisores de enfermedades, ni tampoco los prestes, porque si acaso vuelven a tu poder, será maltratados y estropeados.



MODERNOS DE ILUSTRACION

Por PABLO RAFAEL MEDINA

Profesor de Sistemas Modernos de Ilustración

DENTRO del plan de estudios de la Carrera de Ediciones de la Escuela de las Artes del Libro, y en su primer año, se cursa la materia denominada *Sistemas gráficos para la ilustración*. Se lleva en forma de taller, en el cual los alumnos adquieren y ejecutan en forma práctica los conocimientos ilustrativos y sus técnicas modernas, las que son de elemental importancia para su especialización en el campo de las artes gráficas, donde la ilustración juega un importante papel, pues hoy más que nunca se usa en la edición de libros, folletos, folders, displays, carteles,

revistas y periódicos. A esta materia, aplicada en el terreno publicitario, se le llama Dibujo Comercial e Ilustración Publicitaria, debido a su utilización enfocada principalmente a la propaganda. Su aplicación a la industria tipográfica a la vez que artística, resulta de más bajo costo si la comparamos con la ilustración de procedimientos manuales.

Actualmente se cuenta con variados elementos nuevos para ejecutar ilustraciones de sencillo trazo y de efecto atractivo: papeles de granos y figuras en realce, que al dibujar sobre su superficie dan tonalidades con efectos de



pantallas y resuelven el medio tono para el clisé lineal en su estricta impresión de blanco y negro. También hay papeles con pantallas ocultas que se descubren por medio de ácidos y micas reticuladas para sobreponer y conseguir los mismos efectos de medio tono o imitativos de veteados, tejidos de telas y otros.

La cartulina llamada de *Scratch Board* es un cartón de superficie preparada que permite ser raspado, y finalmente, estas cartulinas se producen en fondo negro y en blanco y dan maravillosos resultados al ejecutarse originales con marcados contrastes de blanco y negro, obteniéndose, por medio de esta técnica, ilustraciones que imitan al grabado manual, principalmente al de madera; así también las de superficie graneada, al ser trabajadas con lápices grasos, dan semejanza al grano litográfico.

Al ejecutar dibujos originales para su reproducción *f o t o m e c á n i c a* (clisé, lámina o cilindro de impresión) hay que tomar en cuenta la aplicación que se le va a dar en la editorial: prensas, rotograbado, lito-offset, etcétera. De esto depende que la ilustración dé los mejores resultados y su impresión no desmerezca al compararse con el original; esto es por lo que respecta al aspecto técnico.

Ahora bien, aparte de lo anterior hay que estudiar bien la idea y el efecto psicológico de la ilustración. En las compañías publicitarias, para llegar a hacer una ilustración se requieren conceptos previos de planeación y coordinación que son parte de una idea creada entre especialistas que determinan los efectos psicológicos de captación para

el medio, la distancia o enfoque de planos para los elementos componentes, factores de color, armonía con el texto, etcétera. Para esto se ejecuta previamente una serie de bocetos o anteproyectos y todavía sobre la marcha se hacen variaciones a la idea ilustrativa y se ejecutan modificaciones que determinan otras ideas muchas veces tan importantes como la idea principal. Hecho lo anterior, viene la selección de técnicas en que debe de ejecutarse la ilustración y al mismo tiempo la adaptación a los elementos de impresión que antes enumeré.

Por lo que respecta a la edición de libros técnicos, novelas y otras publicaciones bibliográficas, la ilustración cada día va teniendo mayor uso, aplicando sus modernos elementos para causar un llamado de atención al ser exhibidos en las librerías, destacando preferentemente los cubreforros o tapas. En ediciones de tipo comercial se enfatiza la ilustración de la carátula, en la cual se procura resumir gráficamente su contenido e importancia, en forma tal que sea esto una invitación para consultar

el texto interior y así lograr la venta. Refiriéndonos al libro de texto, la ilustración complementa la parte escrita para que el estudiante se forme conceptos más gráficos de la materia en él contenida. En la novela, la ilustración es el adorno y sirve principalmente para enfatizar hechos o pasajes y dar así más vida y amenidad a la lectura. Sobre esto último justo es decir que se ha abusado de la ilustración, creando un tipo corriente en las llamadas publicaciones *de monitos* en las cuales, en forma de novela o de cuaderno, se ilustran pasajes históricos y obras clásicas de la literatura, compendiándolas y caricaturizándolas. Esto nos hace recordar aquellos magníficos ejemplares tan sobria y bellamente ilustrados como el *Quijote*, *La Divina Comedia* y otros. La producción en serie y la comercialización de estas ediciones han creado un estilo degenerativo de la ilustración; su ejecución se hace a base de técnicas híbridas y con burdos retoques fotográficos que hacen que la tipografía pierda mucho en el medio y crea un estado de pereza mental y en contra de la lectura de buenos libros bien ilustrados.

ILUSTRACIONES DE ESTE ARTICULO:

1º *Scratch Board* (Mario Vázquez R.)

2º *Técnicas varias en sombreado* (Carlos Córdova)



LA TIPOGRAFIA Y EL LIBRO

Algunos Principios

Por ALEJANDRO A. M. STOLS

El señor licenciado Alejandro A. M. Stols, experto en artes gráficas de la UNESCO comisionado en México, sustentó el día 27 de agosto pasado en la Escuela de las Artes del Libro una conferencia dedicada a nuestro personal docente y al alumnado, con el tema "La Tipografía y El Libro". En este número iniciamos la publicación de tan importante y autorizado trabajo.

INTRODUCCION

EN los últimos decenios, la *palabra impresa* ha sufrido la competencia del cine, la radio y la televisión. Durante cinco siglos, la imprenta ha hecho posible que millares de personas lean al mismo tiempo un mismo texto. Ahora sus rivales hacen posible que al mismo tiempo millones de individuos escuchen el mismo texto y vean la misma acción.

¿Hasta qué punto estos competidores "afectarán" en el futuro la palabra impresa?

Es evidente que millares de personas van al cine, escuchan la radio o miran y escuchan la televisión. Sin embargo, las estadísticas prueban que cada vez se leen más libros.

Es cierto que el editor ha perdido el monopolio y se verá obligado a revisar su posición ante el público.

El cine, la radio y la televisión presentan las ventajas de la comodidad: sólo tenemos que sentarnos, mirar y escuchar. Seguimos el camino de la menor resistencia.

En cambio, en la lectura de la *palabra impresa* nuestra posición es diferente. El lector tiene que servirse de un objeto, de la *cosa impresa*, y por medio de la vista establecer contacto con el autor. Sin embargo, tiene que vencer cierta *resistencia*, la cual es propia del objeto llamado libro, folleto, revista o periódico.

La cosa impresa, el libro, debe ser presentado, desde luego, de tal manera, que ofrezca la *menor* resistencia al lector; aún más, debe *invitar* a la lectura.

Aquí comienza la tarea del encargado de la presentación tipográfica del libro. Es obvio que no le será posible cambiar un texto aburrido y de poca

calidad en un texto atractivo y excelente, pero lo que sí puede hacer es presentar al lector el texto de tal manera que no obstruya su lectura. Tal es la tarea ancilar, o servidora, de la tipografía, de cuyos principios trataremos aquí.

Es curioso que las personas a quienes consideramos los mejores tipógrafos de nuestra época sean muy poco conocidas, aun en el mundo del libro.

La persona más importante del mundo tipográfico actual es, sin duda, el doctor Stanley Morison, de Londres. No sólo es el mejor conocedor de la historia de la tipografía, sino que como escritor sobre nuestro oficio es un hombre de gran mérito.

Morison es autor de un folleto de 29 pequeñas páginas, titulado *Primeros principios de la tipografía*, en que ha logrado formular con toda claridad e inteligibilidad lo esencial sobre la tipografía del libro.

Reconozco que soy un discípulo sin restricción de Stanley Morison y de algunos otros "grandes" del mundo tipográfico, como el holandés Jan van Krimpen y la norteamericana Beatrice Warde, radicada en Inglaterra hace un cuarto de siglo.

Morison dice que la tipografía es la habilidad que consiste en *colocar* correctamente el material tipográfico de acuerdo con una tarea específica, *arreglar* los caracteres, *dividir* el espacio disponible y *controlar* el tipo de tal manera que preste la máxima ayuda a la comprensión del lector. La tipografía es un medio eficiente para conseguir una *tarea utilitaria* y sólo *incidentalmente* una *tarea estética*...

En la primera parte de este ensayo sigo a Morison de cerca, y repetidamente citaré sus palabras.

Mi compatriota y amigo Jan van Krimpen ha escrito poco sobre tipografía. Sobre todo ha trabajado como diseñador de tipos y ha creado algunas familias de tipos que contamos entre las mejores de nuestra época.

Aunque su actividad data ya del año 1924 —es decir, de hace 32 años—, sus tipos, desgraciadamente, no han llegado a México. Esto obedece a dos causas: la primera, que en México casi no se componen libros a mano; y la segunda, que aquí no se usa mucho la máquina monotipia (o monotipo). Los caracteres de Jan van Krimpen han sido adaptados a la monotipia y ninguno a la linotipia. Y como desgraciadamente la monotipia es una máquina poco común en México, de ahí que no podamos usar sus tipos, que son ideales para la confección de libros.

No quiero privar a los lectores de dos sentencias de Van Krimpen. La primera afirma que hay muy poco que decir acerca del trabajo tipográfico cuando este trabajo queda dentro de los límites del necesario y permitido. Y la segunda, que la tipografía de libros no debe tener ninguna vida propia, creada de intento, sino que debe permanecer dentro de los límites de su función ancilar, es decir: al servicio de los textos.

Beatrice Warde, por su parte, compara la tipografía con un vaso de cristal. Así como este vaso debe ser digno de contener un vino precioso y hacerlo resaltar más —lo que no sería posible en un vaso de oro—, así el libro debe tener dignidad, y todo en él debe ser calculado de tal manera que revele el contenido hermoso en vez de esconderlo.

Por medio de estas citas espero haber creado cierto clima. Ahora paso a lo que quiero comunicar sobre la tipografía de libros y sus principios.

Ganadores del Premio "IGNACIO CUMPLIDO"



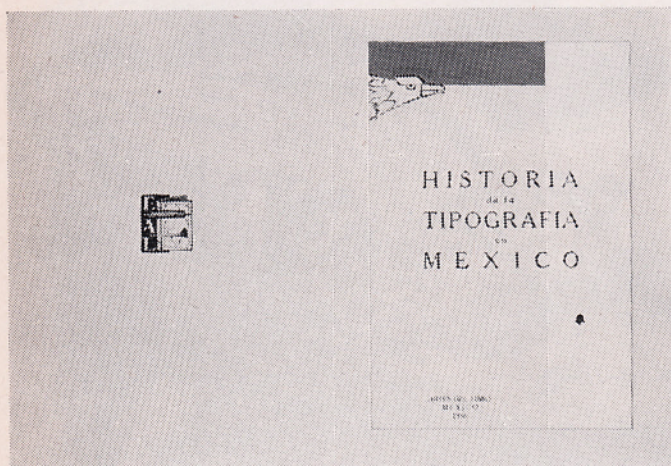
EL Premio "Ignacio Cumplido" para las Artes Gráficas de que apenas dimos cuenta en el número anterior de ARTES DEL LIBRO, acaba de otorgarse por la primera vez en tres de las ramas especificadas en su reglamento, entre los alumnos de nuestro plantel.

Al efecto, el pasado día 8 de agosto se reunieron en el edificio de la Escuela los miembros del jurado calificador designados por la Secretaría de Educación Pública: señora Carolina Amor de Fournier, presidenta del Instituto Mexicano del Libro y directora de *La Prensa Médica Mexicana*; licenciado Pablo G. Macías, director de la Escuela de las Artes del Libro, y el artista Amador Lugo Guadarrama, secretario de la Sociedad Mexicana de Grabadores.

La tarea conjunta de examen y selección no fue del todo fácil, en virtud de los nutridos contingentes presentados por quienes cursan las carreras básicas que se imparten en el plantel —ediciones, grabado y encuadernación—, estimulados, en la presente ocasión, por unas recompensas que, más que por su escueto valor metálico, eran codiciadas por lo que entrañan de reconocimiento a una personalísima dedicación creadora.

En la seguridad de que los fallos se emitieron sin apartarse de la más escrupulosa imparcialidad, la Dirección de la Escuela de las Artes del Libro, al presentar en estas páginas a los triunfadores, los felicita con la más ancha satisfacción y los conmina cordialmente a sobrepujarse en las actividades profesionales que han de desplegar en el futuro.

EDICIONES



1er. lugar

Alumno Lorenzo Morales Pérez, primer lugar. Carrera de Director de Ediciones



Maqueta del libro intitulado Historia de la Tipografía en México. Autor: alumno Lorenzo Morales Pérez. Primer lugar. Ciclo 1955

2o. lugar

Alumno Felipe Becerril Pagaza, segundo lugar. Carrera de Director de Ediciones

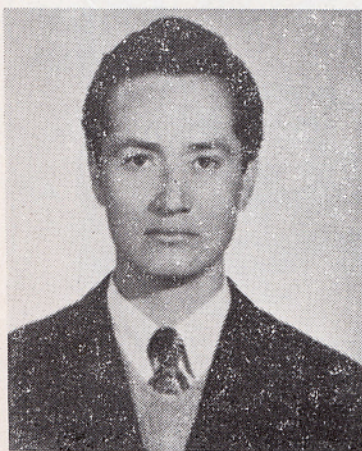


Maqueta del folleto intitulado Tipógrafos Mexicanos del Siglo XIX. Autor: alumno Felipe Becerril Pagaza. Segundo lugar. Ciclo 1955





Litografía intitulada La Cosecha, procedimiento a lápiz. Autor: alumno José Olmedo Marín. Primer lugar. Ciclo 1955



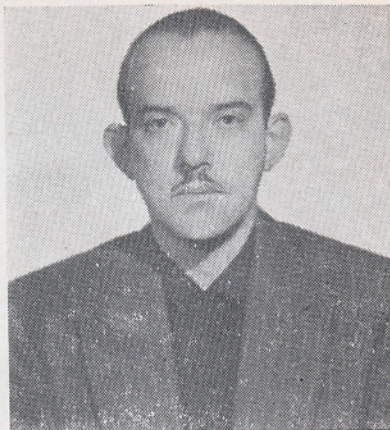
GRABADO

1er. lugar

*Alumno José Olmedo Marín,
primer lugar. Carrera de
Maestro Grabador*

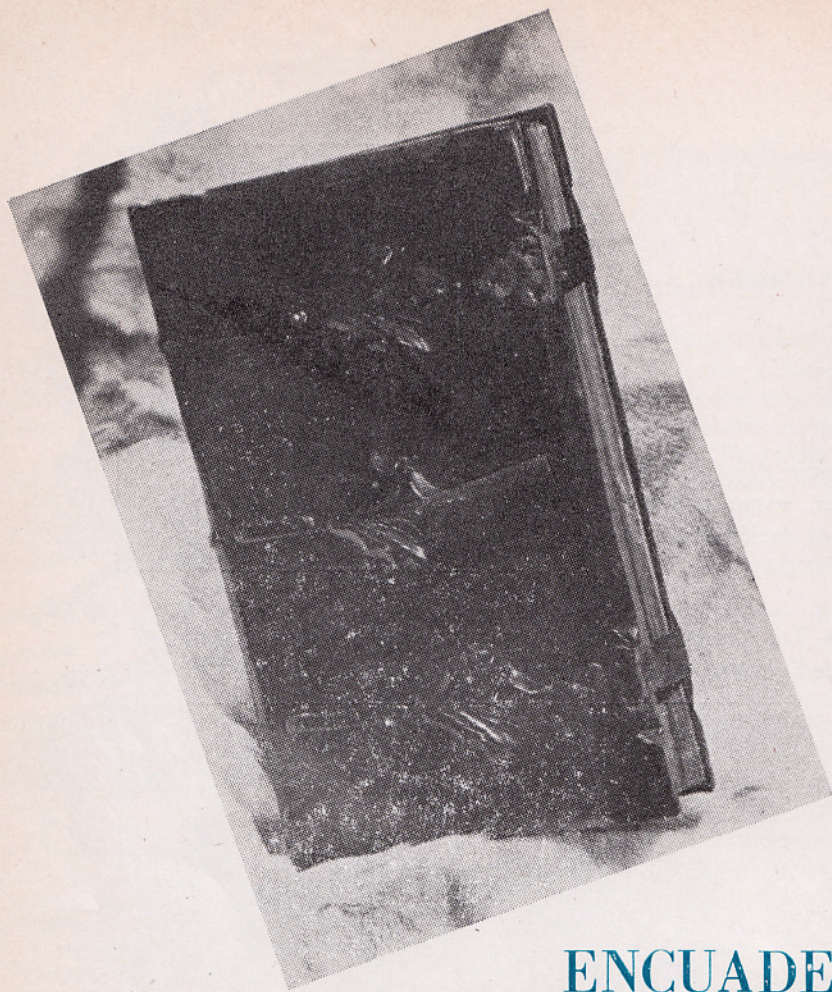
2o. lugar

*Alumno Alberto de Trinidad
Solís, segundo lugar. Ca-
rrera de Maestro Grabador*



*Litografía intitulada Los Cuatitos, procedimiento a lápiz. Autor: alumno
Alberto de Trinidad Solís. Segundo lugar. Ciclo 1955*





Libro intitulado Reales Cédulas de la Real y Pontificia Universidad de México, decorado a base de flores de lis en alto relieve, broches de hierro y guardas impresas con grabados de linóleo, totalmente a mano. Autora: Dra. María A. Pérez Maya, Primer lugar. Ciclo 1955

ENCUADERNACION



Alumna Dra. María A. Pérez Maya, primer lugar. Carrera de Encuadernación

1o. y 2o. lugar

Alumno Gonzalo Galván Mota, segundo lugar. Carrera de Encuadernación



EL ARTE TIPOGRAFICO

Breve Curso para Aprendices

MATERIAL DE IMPOSICION

Lo hay de madera y de metal. El de metal se usa para grandes espacios blancos dentro del tipo, y también para cerrar las formas que han de ir a prensa. El de madera es menos preciso y, por lo tanto, se usa solamente para cerrar formas.

Las medidas más corrientes de este material son de 2, 3, 4, 5, 6, 20, 25, 30, 35, 40, 50 y 60 picas. Los hay asimismo de otras medidas mayores, para usos especiales.

Filetes y bordes

También se usan para espaciar o encuadrar los filetes y bordes decorativos de metal fundido, que fabrican las compañías Elrod, Ludlow, Intertipo, Linotipo, Monotipo y otras, así como todas las fundiciones de tipo. Este material se fabrica en tiras largas y puede cortarse a la medida deseada, así como ingletearse para cuadros y ángulos.

MANERA DE COMPONER A MANO

La división de las palabras. Al componer tipo, la correcta división de las palabras al final de línea es una cuestión importante. En español, por el hecho de que la separación se hace por sílabas, no hay gran dificultad. Con todo, es recomendable tener a mano un diccionario de la lengua para consultar los casos dudosos.

Final de párrafo. En las líneas de composición cortas al final de un párrafo, pónganse los espacios pequeños después del punto que termina el pá-

rrafo, y acábese la línea con espacios grandes. De este modo no se caerán al manejar el tipo.

Como distinguir ciertas letras. Hay algunos caracteres de tipo que se prestan a confusión, tanto en la composición como en la distribución. Los más comunes son: p, q, d, b, u, n, l, I, o, 0, 6, 9.

Para distinguir la b de la d, y la p de la q, mírese el tipo con el cran para arriba e imagínese la letra que sería si el palo recto de la misma mirase en dirección contraria, es decir, de abajo a arriba o de arriba a abajo, respectivamente. Para la n y la u, mírese igualmente el tipo con el cran para arriba y si la letra parece una n es una u. Si parece una u, es una n. Si una u no es una u, es una n. Lo propio ocurre con los números 6 y 9.

La minúscula l y la mayúscula I, así como el número 1, pueden distinguirse examinando su diseño. La l minúscula es más delgada que los otros dos caracteres y arriba tiene un solo bigotillo. La I mayúscula tiene bigotillos a los dos extremos de la letra. El número 1 es más ancho, por lo regular tan ancho como cualquier otro número de la misma familia.

La o minúscula, la O mayúscula y el 0 no presentan dificultad de identificación, si se recuerda que la o minúscula es de cuerpo más pequeño, el cero es estrecho y la O mayúscula es mayor y generalmente redonda.

La coma está situada en el mismo lado que el cran, mientras que el apó-

trofo está situado al lado opuesto del cran.

SANGRADO

El sangrado para párrafos corrientes, con líneas parejas, en tipo corrido, se hace con un cuadrado en m hasta la composición a 26 picas.

El sangrado suspendido, o sea con la línea superior más larga que las demás, tal como se usa en los anuncios clasificados de los periódicos, se hace como en este párrafo.

El sangrado en medio diamante, usado para una composición de efecto especial, se compone con la primera línea a todo lo largo, y las demás disminuyendo.

La poesía se sangra de acuerdo con las necesidades rítmicas indicadas por el autor. Cuando se usan "comillas" deben situarse fuera del sangrado.

El espaciado de letras. No se considera elegante espaciar las letras minúsculas con espacios finos. En cambio, para las mayúsculas conviene mejorar el espaciado propio de las mismas, puesto que, sin añadir espacios, algunos caracteres parecen estar más juntos que otros. Ejemplo:

MAYUSCULAS SIN ESPACIOS M A Y U S C U L A S E S P A C I A D A S

En la primera línea algunas letras parecen estar más espaciadas que otras; es su espacio natural. La otra línea se ha arreglado con los espacios necesarios.

Indices. En los índices o tablas de materias se ponen líneas de puntos para mayor facilidad del lector. Esas líneas de puntos son regletas standard y los puntos son más o menos espaciados. A veces, sin embargo, se componen a mano. La norma a seguir es espaciar

los puntos de la manera siguiente: uno por n, uno por m, dos por m y tres por m. A veces en lugar de puntos se usan guiones. Generalmente se pone un guión por n, si bien a veces se pone un guión por cada dos enes. También pueden usarse filetes sólidos en vez de puntos o guiones. Las regletas standard se guardan en cajas especiales.

Capítulo primero	Pág. 2
Capítulo segundo	Pág. 7
Capítulo tercero	Pág. 12

Cómo parar números. La mayoría de tipos, ya de fundición, ya de máquina, tienen números de idéntica familia y tamaño que las letras. Generalmente su tamaño es n del tipo de letra. Los números, sean romanos o arábigos, se alinean por la derecha:

I. Clases de tipo	Pág. 1
II. Manera de componer	12
III. Composición a mano	214

Iniciales. Frecuentemente se usan iniciales al principio de un texto corrido para dar alguna decoración. Las formas más corrientes de composición con iniciales son las siguientes:

UNA letra grande de la misma familia que el texto, o alguna de fantasía, que llene tres o cuatro líneas, de acuerdo con el tamaño del párrafo. Esta inicial debe ser de un cuerpo que se alinee bien en la base de las 3 o 4 líneas. Después de la inicial, la composición puede seguir en minúsculas o mayúsculas, como se ve a continuación:

ESTA inicial se alinea en la base, pero sobresale en su parte superior. También en la forma siguiente:

ALGUNAS iniciales como la A pueden presentar ciertas dificultades, puesto que por su configuración especial es necesario entrar la primera línea, como

se ve en este párrafo. De no entrar esa primera línea, la A parecería estar sola. En el uso de iniciales la separación debe ser uniforme.

Cómo sacar el tipo del componedor. El problema más engorroso para un impresor es el empastelamiento de tipo. Una composición empastelada representa una gran pérdida de tiempo y el trabajo enojoso de tener que componer el texto otra vez y de tener que distribuir el montón de tipo empastelado. Para evitar empastelamientos es necesario tener mucho cuidado al sacar el tipo del componedor. La mejor manera es poner el componedor de plano en la galera y hacer resbalar el tipo sobre ella. Luego, para trasladarlo a la mesa de la forma, se toma el tipo con el pulgar y el índice de cada mano, haciendo presión con el segundo dedo de la mano a cada extremo de la composición. Es bueno, antes de sacar el tipo del componedor, poner una interlínea o una regleta arriba y abajo.

Cómo atar una forma. Tómese un trozo de cordel que pueda dar por lo menos siete vueltas alrededor de la forma. Empiécese a atar por la parte superior izquierda de la forma, dando vueltas al cordel hacia la derecha, sujetando siempre la vuelta de cordel anterior, con la próxima. Manténgase el cordel siempre paralelo y lo más recto posible. No hagan ningún nudo. Al final de las siete vueltas, hágase un lazo y métase con las pinzas debajo de las vueltas del cordel. Muchos impresores dejan el lazo siempre a un mismo lado, para halarlo luego más fácilmente.

Cómo hacer correcciones en una composición. Cuando sea necesario hacer correcciones, el primer paso es colocar el tipo en una galera, con la cabeza de la forma contra la parte de la

derecha o cerrada de la galera. Quítese el cordel. Los principiantes deben poner algo de metal a los lados de la forma no sujetos por la galera, de modo que el tipo no se caiga.

Es mejor hacer las correcciones sobre un chibalete o mesa de plano inclinado. Hágase la corrección o correcciones en la misma galera y justifíquese la línea.

Si las correcciones envuelven más de una línea, será necesario recorrer todas las líneas hasta el final del párrafo. La mejor manera es poner todas las líneas a recorrer encima de la galera y empezar a recorrer tomando cada carácter individualmente, como se haría desde la caja.

Cómo distribuir tipo. Se llama distribución a la tarea de volver el tipo a sus respectivas cajas y casillas o cajetines. Cuando se trata de un lingote de máquina, esa tarea queda eliminada, excepto por lo que se refiere a regletas e interlíneas. El tipo a distribuir se llama material muerto. Material vivo es tipo compuesto que se va a volver a usar, y por lo tanto no se distribuye, sino que se guarda en galeras bien almacenadas.

La distribución de tipo se aprende sólo con la práctica. Y si bien al principio parece complicado, al cabo de poco cualquier aprendiz lo hará casi de manera automática.

Al principio es mejor tomar unas pocas líneas a la vez, sosteniéndolas como se ha indicado antes. Aguántese el tipo siempre con el cran para arriba, teniendo cuidado de que no se caigan las líneas cortas, y empiece a descomponer o a distribuir por las primeras letras a la derecha. Léanse las palabras a medida que se van tomando las letras. Tómese cada letra con el índice y el pulgar y vayan poniéndose en sus ca-

sillas respectivas en la caja. Las letras no deben tirarse, sino colocarse en la caja. Al tirarla, una letra puede lastimarse y quedar inútil para uso futuro.

Para que las letras no se mezclen en la caja. Un error al distribuir tipo, representa otro error al volver a usar ese tipo si no se ha colocado en la casilla debida.

Un error corriente es distribuir un tipo de letra en una caja de familia distinta. Debe ponerse mucho cuidado en no cometer ese error. La manera de evitarlo es siguiendo las siguientes reglas:

1. Compárese siempre el tipo que se va a distribuir con el ya existente en la caja, asegurándose de que es del mismo cuerpo y familia.

2. Compárese también, para mayor seguridad, el cran de ambos tipos.

3. Compárese igualmente el tamaño tomando una letra de la caja y otra de la forma que se va a distribuir.

4. Léase siempre cada palabra del tipo que se distribuye, pero no por letra.

5. Agrúpense por familias y tamaños los diferentes tipos que pueda haber en una forma para distribuir.



La experiencia ante todo...

Para evitar que la tinta se seque en la prensa. Una de las muchas preocupaciones de los prensistas es pensar que la tinta está secándose en la prensa. Eso representa tener que limpiarla otra vez.

Hay una manera de eliminar tal preocupación y tal trabajo. Basta echar, cuidadosamente, una o dos gotas de manteca de cerdo derretida en el plato de la tinta. Para una prensa pequeña échese una gota; para una prensa grande, dos. Guárdese la manteca derretida en un frasquito y aplíquese con un cuentagotas. Se usa también *Eugenol*, un preparado especial para este objeto.

Para simplificar la alimentación de papel extrafino (cebolla) a la prensa. Cuando tiene que hacerse un tiro considerable en papel cebolla en la *Miller* ultrarrápida, por ejemplo, existe una manera de simplificar la alimentación con mínima pérdida de tiempo y de

papel. La dificultad en la alimentación de este tipo de papel consiste en que a menudo la succión se lleva el papel y lo arruga, haciéndole perder el registro.

Algunos impresores han resuelto esta dificultad reduciendo la presión de vacío, digamos, de las 10 libras para un trabajo normal, a 8 libras, y luego ajustando proporcionalmente todas las válvulas reguladoras. El aire de separación se reduce también a su mínimo.

Además de dichas precauciones y de hacer el ajuste necesario en el mecanismo de registro lateral para ese papel ligero, puede añadirse una válvula adicional a la línea de control de succión en la mesa alimentadora de la prensa. Esto retiene las hojas de papel en la mesa hasta transferirlas a las guías de alimentación. La instalación de esta válvula adicional es simple. Se puede usar una vieja válvula de gas.



Consultas Técnicas a la Dirección

Con mucha frecuencia la Dirección de la Escuela de las Artes del Libro recibe cartas del público, especialmente de tipógrafos, editores, dibujantes, grabadores y encuadernadores radicados en distintos lugares del país, consultando sobre tópicos culturales específicos o acerca de la solución de algún problema técnico de su especialidad. Hasta hoy hemos dado respuesta a esas solicitudes por los medios ordinarios, el correo; pero a partir de hoy lo haremos, con el mismo interés, valiéndonos de la sección "Consultas Técnicas a la Dirección" que inauguramos en este número. La correspondencia deberá ser dirigida a Revista ARTES DEL LIBRO, Tonalá 42, Colonia Roma, México 7, D. F.

(N. de la R.)

Introducción de la Litografía en México

Tampico, Tamps., 2 de diciembre de 1956.

Estimado señor Director:

He sido siempre un aficionado a la litografía y un admirador de los grandes maestros de este arte... En mi juventud, por diversas causas, no pude ir a esa capital para hacer estudios académicos, y ahora, en la madurez, las atenciones de mi familia y mi trabajo dejan poco tiempo a mis gustos favoritos... Por ello, le ruego ilustrarme: ¿Quién introdujo la litografía en México? ¿En qué fecha y circunstancias? ¿Qué periódicos publicaron las primeras estampas? y ¿qué libros tratan sobre esta materia?...

Quedo de usted agradecido,

Ulises Alvarez Sagástegui.

Estimado señor Alvarez:

La introducción de la litografía en México data de 1826. Tal cosa se deduce, por lo menos, del informe formulado en diciembre del año anterior por el Ministro de Relaciones, don Sebastián Camacho, respecto a nuevas industrias a punto de establecerse en el país, entre las cuales figura "una litografía, debido al interés del gobierno."

En efecto, en enero de 1826, bajo el patrocinio de la primera República Federal, Claudio Linati de Prevost, perteneciente a una noble familia italiana, abrió su taller en México. Aunque asociado a Gaspar Franchini, la gloria corresponde sólo a él, debido a que éste murió de hidropesía antes de que el

equipo, procedente de Europa, fuera desembarcado. Unido después a Fiorenzo Gallo, publicó durante 1826 *El Iris*, periódico crítico y literario, del cual se conservan algunos ejemplares en la Hemeroteca Nacional. En el número 1 de dicha revista, aparecido el 4 de febrero de 1826, se publica la primera estampa de esa clase hecha en México precisamente por Claudio Linati, y consiste en una litografía a color de un figurín de modas. Linati hizo también retratos litográficos del primer Presidente de la República, don Guadalupe Victoria, del generalísimo don José María Morelos y Pavón y de otros personajes de la época. En su taller enseñó a varios artistas mexicanos, destacándose entre éstos el oaxaqueño José Gracida, autor del primer retrato litográfico de don Miguel Hidalgo y Costilla.

El 27 de septiembre del propio año 1826, Linati embarcó en Veracruz de regreso a Europa; estuvo en New York hasta el 15 de enero de 1827 y llegó a Amberes el 15 de marzo del mismo año. Hablando de este personaje, dice don Justino Fernández: "Su padre, el conde Filippo Linati, tuvo cargos importantes; fué senador en Parma y escritor. Ya de él nace en la familia el amor a la patria, a la libertad, a la ciencia y al arte, que habían de continuar las dos generaciones posteriores. En la Carbonería de Parma nació Claudio en 1790 y desde temprana edad tuvo una esmerada educación bajo la guía de Giuseppe Caderini, distinguido jurista más tarde, hombre de amplia cultura literaria, de quien aprendió Claudio a amar a su patria."

Añadiremos que Linati era, además de excelente litógrafo, pintor, escritor y poeta; hablaba a la perfección su idio-

ma nativo, el francés, el inglés y el español. Sus ideas políticas se resumían en la unificación de Italia y odiaba todo género de tiranías.

Intervinieron para lograr su venida a México, don Manuel Eduardo de Gorostiza, encargado de Negocios de México en Bruselas, ante quien Linati y Franchini hicieron su solicitud, y el general José Mariano Michelena, Ministro de México en Londres, quien les proporcionó el dinero necesario para el viaje.

En 1832, después de más de cinco años de una vida agitada por la libertad de su patria, Linati volvió a México, para dedicarse a su arte favorito. Al desembarcar en Tampico, el 9 de diciembre, contrajo una fiebre maligna que lo consumió en tres días; murió el 11. Al margen del acta de defunción, reza esta nota: "No. 289. Don Marcos, Claudio, Marcelo, Antonio, Pompeyo, Blas, Juan Linati, adulto. Dejó viuda a doña Isabel Bacardi."

Pueden consultarse: *Documentos para la Historia de la Litografía en México*. Recopilación de Edmundo O'Gorman con un estudio de Justino Fernández. Imprenta Universitaria. México. 1955. *La Litografía en México*. Por Manuel Toussaint. Ediciones de la Biblioteca Nacional. México. 1934. *La Introducción de la Litografía a la República Mexicana*. Publicación del Departamento del Distrito Federal. México. 1929. *Cien Años de Litografía Mexicana*. Talleres Gráficos de la Nación. México. 1931. *Mexican Lithographic Tradition*, estudio de Francisco Díaz de León, en "Mexican Art and Life", No. 3. D. A. P. P. México. 1938.

EL DIRECTOR.

Departamento de Enseñanzas Especiales

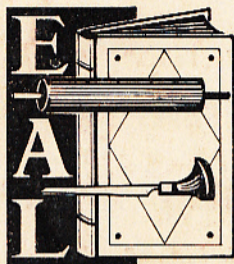
ESCUELAS DE ENSEÑANZAS ESPECIALES DEPENDIENTES DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, QUE FUNCIONAN EN LA CIUDAD DE MÉXICO

- | | | |
|--------|---|--|
| Núm. 1 | <i>Internado "Rafael Dondé"</i>
Lago Alberto 431
Col. Anáhuac. Tel. 16-14-91 y
16-24-79. | Director: Prof. <i>Armando T. Coria.</i>
Subdirector: Profr. <i>Guillermo Silva O.</i> |
| " 2 | <i>Escuela "Miguel Lerdo de Tejada"</i>
Calle del Carmen Núm. 4.
Tel. 12-12-89 y 12-46-97. | Directora: Profa. <i>Paulita Nava.</i>
Subdirectora: Profa. <i>María García Sáenz.</i> |
| " 3 | <i>Escuela ETIC</i>
Vicente Egúía Núm. 31
Tacubaya, D. F. Tel. 15-23-94. | Directora: Profa. <i>M^{ra} del Carmen Hidalgo.</i>
Subdirectora: <i>M^{ra} de Lourdes González Aceves.</i> |
| " 4 | <i>Escuela "Sor Juana Inés de la Cruz"</i>
Enrico Martínez Núm. 25
Tel. 12-03-67. | Directora: Profa. <i>María Laguardia.</i>
Subdirector: Ing. <i>Saturnino Rodríguez.</i> |
| " 5 | <i>Escuela de Corte y Confección</i>
Gabriel Leyva Núm. 10
Tel. 26-74-00 y 26-07-77. | Directora: Profa. <i>Noemí Salinas Vda. de Moro.</i>
Subdirector: Prof. <i>Luis Bertin Gateau.</i> |
| " 6 | <i>Escuela de Enseñanza Doméstica</i>
Aztecas Núm. 1. Tel. 26-79-09. | Directora: Profa. <i>Julia Nava de Ruizánchez.</i>
Subdirectora: Profa. <i>Laura Plata.</i> |
| " 7 | <i>Escuela de Trabajo Social</i>
Calzada de Guadalupe Núm. 434
Tel. 17-05-80. | Directora: Profa. <i>Heriberta Olivo Lara.</i>
Subdirectora: Profa. <i>Esther Rosano Amelio.</i> |
| " 8 | <i>Escuela de Capacitación para Empleados</i>
Pino Suárez Núm. 46. Tel. 21-01-99. | Director: Lic. <i>Hugo Redón Serrano.</i> |
| " 9 | <i>Escuela de las Artes del Libro</i>
Tonalá Núm. 42, Col. Roma
Tel. 28-57-97. | Director: Lic. <i>Pablo G. Macías.</i>
Subdirector: Prof. <i>Alfonso Tovar y Portillo.</i> |
| " 10 | <i>Escuela de Decoración de Muebles</i>
Mazatlán Núm. 10 Tel. 11-64-63 | Directora: Profa. <i>Esperanza González Vázquez.</i> |
| " 11 | <i>Escuela Guardias Presidenciales</i>
Tel. 26-68-94 | Directora: Profa. <i>América Cerdán.</i> |

Son *Escuelas de Enseñanzas Especiales* aquellas cuya función específica es contribuir al desarrollo de la economía nacional, preparando en breve tiempo a elementos destinados a servir como auxiliares técnicos de la producción y del cambio.

Estudios Gratuitos

*LA ESCUELA DE LAS ARTES DEL LIBRO dependiente del
Departamento de Enseñanzas Especiales de la Secretaría de Educación
Pública, ofrece a personas con aspiraciones*



3 PRODUCTIVAS CARRERAS

Director de Ediciones

Esta carrera, una de las fundamentales en la moderna industria del libro ofrece a los estudiantes un vasto campo de aplicación. El conjunto de materias que la forman ha sido cuidadosamente planeado, y entre éstas figuran: idiomas, procedimientos de ilustración, cálculo tipográfico, preparación de maquetas, dibujo, encuadernación, historia del libro e historia del arte.

Maestro Grabador

Comprende la formación de profesionales del grabado y nuestros éxitos son apreciados dentro y fuera del país. El programa de esta carrera es de lo más completo: grabado en madera, en metal, litografía, teoría del grabado, decoración del libro, dibujo del natural y del desnudo e idiomas.

Maestro Encuadernador

Es reconocida la capacidad de nuestros encuadernadores y tenemos algunos maestros; pero los conocimientos artísticos de la mayoría no son suficientes para una obra personal y de relieve. Ofrecemos esta carrera que capacita a los alumnos para adquirir un buen oficio a través de clases importantes y prácticas de taller.

Son cursos nocturnos para alumnos de ambos sexos mayores de 16 años.